SENTIR EL

BLUES

Nº 11

ROBERT JOHNSON

"The Legendary Blues Singer"

Altaya

SENTIR EL BLUES

EDITA:
Ediciones Altaya, S.A.
Redacción y administración:
Musitu, 15
08023 BARCELONA
Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba
Director general: Fernando Castillo
Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:
Jimena Castillo (dirección)
Juan D. Castillo (edición)
Llum L. Pijuan
(servicios editoriales)
Eva Compte
(gestión iconográfica)
José Luis Martínez
(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:
José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:
Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:
A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:
SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat

ISBN:
Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:
EMEGE, Industrias Gráficas
Londres, 98 int. 08036 Barcelona
Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:
Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.
Ctra. de Irún, km 13,350
(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:
Distribuidora Intermex S.A. de C.V.
Lucio Blanco, 435
Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:
Capital Federal: Vaccaro Sánchez
C/ Moreno, 794 9º piso
CP 1091 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)
Interior: Distribuidora Bertran
Av. Vélez Sarsfield, 1950
CP 1285 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.

Tutwiler, Mississippi, en 1903. Muchos informes fechan el origen del *blues* en los primeros años de este siglo. Si el relato de «Ma» (el nombre siempre aparecía entre comillas) Rainey es tan verosímil como parece, ella fue tanto la comadrona de la nueva música como su más importante y temprana defensora, adoptando el *blues* como cantante profesional e introduciéndolo por todo el Sur y el Medioeste en sus populares espectáculos. Sería interesante saber qué tipo de canciones desplazó el *blues* en su repertorio; hay poco que no sea *blues* en los discos que empezó a grabar veinte años más tarde. También sería curioso saber qué era la canción que oyó aquella mañana en Missouri y poder descubrir los comentarios aparecidos en la prensa en 1905 que mencionaba Work.

Salvo tres excepciones, las cantantes femeninas de *blues* que más honraron las grabaciones de principios de los años veinte habían nacido alrededor de 1895. Mamie Smith (1883-1946), Sara Martin (1884-1955) y «Ma» Rainey (1886-1939) ya tenían más de treinta años cuando empezaron a grabar. Smith y Martin proporcionaron a su sofisticado público las innovaciones de moda que tanto les gustaban. Rainey, en contraste, estaba impregnada de la cultura *folk* de su gente. Alusiones a la agricultura, los tiempos duros, la superstición y, sobre todo, a los amores felices e infelices dotan a sus *blues* de un atractivo más terrenal.

No es necesario decir que «Ma» Rainey no era simplemente una transmisora de la tradición. La autoría, propiedad y derechos de las canciones no eran cuestiones tan importantes como han llegado a ser luego, por lo que es difícil saber hasta qué punto compuso su propio material o simplemente tomó prestado y pulió el de otros. Las canciones que grabó sugieren que estaban profundamente impregnadas de su propia personalidad y visión de la vida: la de la mujer experimentada y hastiada que ha estado en todas partes y lo ha visto todo, cuya vulnerabilidad para el sufrimiento y la angustia queda mitigada por una dureza residual, quizá cinismo, que otorga a sus *blues* universalidad y atemporalidad. Utilizaba las tradiciones *folk* de forma creativa, poniéndole a su «Stack O'Lee Blues» la melodía de «Frankie and Johnny», de Leighton-Shields, en una ocasión, o componiendo una de las primeras canciones grabadas sobre el desastre del Titanic en otra («Titanic Man Blues», 1925). Abordaba con franqueza las perversiones sociales, combinando el humor con una expresión de sorpresa cuando cantaba acerca de encontrar a su hombre con otro hombre («Sissy Blues»), pero a la vez celebraba el lesbianismo en primera persona en «Prove it on Me Blues» y lamentaba la vida de una prostituta en «Hustling Blues». En estas y otras duras canciones no hay ni rastro de hipocresía. Son *blues* inigualables, y permiten que el humor emerja a la vez con dolor y con candor, nunca con vulgaridad. No menos espléndidas son las letras sobre el tema del amor perdido y traicionado, como la estrofa final de la que quizá sea su canción más popular, «Bo-Weavil Blues»:

I went down town	He ido al centro de la ciudad
I got me a hat	Me he comprado un sombrero
I brought it at home	Me lo he llevado de vuelta a casa
I laid it on the shelf	Lo he dejado en la estantería
I looked at my bed	He mirado hacia la cama
I'm gettin' tired sleepin' by myself.	Me estoy cansando de dormir sola.



Inevitablemente, se ha comparado a «Ma» Rainey con Bessie Smith; también inevitablemente se ha considerado que esta última representa al *blues* de su época más que Rainey. Ambas eran intérpretes de enorme talento; la diferencia principal entre ellas radica en la forma en que se registraron sus voces. Bessie Smith tuvo la suerte de ponerse a sí misma en manos de Frank Walker y Columbia Records. En Walker encontró un productor que la apoyaba y, en la Columbia, un sistema de grabación muy moderno, sobre todo

Sara Martin y Clarence Williams en una fotografía de estudio. Martin tuvo la suerte de hacer numerosas grabaciones en diferentes versiones. Igualmente, Williams, un pianista mediocre en el mejor de los casos, estuvo muy solicitado como acompañante durante los años veinte. El mismo día en que Thomas Edison despreció a Bessie Smith en una audición, señaló de Sara Martin: «No, voz nula, 4/21/24».

después de mayo de 1925, cuando esta discográfica obtuvo la patente de las nuevas técnicas de grabación eléctrica de la Western Electric.

«Ma» Rainey tuvo mucha menos suerte cuando firmó con el sello Paramount, en Chicago. Cuando empezó a grabar sus primeros discos, en diciembre de 1923, había encontrado una provechosa posición en la emergente industria del *blues*, especialmente tras descubrir que podía vender un producto técnicamente inferior a los minoritarios consumidores. Como resultado, los discos de Rainey son relativamente inaccesibles para los oídos modernos. Su voz de contralto, baja y gutural, no tenía mucho volumen, y había dificultades a la hora de registrar los matices de su dialecto. A veces uno tiene que esforzarse para oír palabras e incluso frases enteras que amenazan con desaparecer tras la cortina de sonido subterránea. Aun así, los productos originales suenan mucho mejor que las reediciones que comenzaron a aparecer incluso antes de su muerte, en 1939. Éstas, disponibles aún hoy en día, padecen de una excesiva filtración del ruido y demasiado «aumento del volumen», ambos realizados para compensar la limitada disponibilidad de



tomas originales claras. En el momento en que se escriben estas páginas, la Columbia está preparando las obras completas de Bessie Smith en *compact disc*; desgraciadamente, no hay a la vista una tarea comparable para la magnífica música de «Ma» Rainey.

Otra cantante de *blues* de este período fue Ida Cox, cuya carrera fue equiparable a la de «Ma» Rainey en algunos aspectos. Ambas hicieron giras con los mismos espectáculos de *minstrel* y en carpas en los años diez, y ambas se convirtieron en estrellas consolidadas, con muchos seguidores, después de empezar a grabar para la Paramount en 1923. Cox era también una gran poeta del *blues*, y sus canciones sobre la muerte y las creencias y supersticiones relacionadas con ella se convirtieron en un importante rasgo distintivo de su obra después de su éxito de 1923, «Graveyard Dream Blues». Entre las continuaciones de ésta se incluían «Bone Orchard Blues», «Death Letter Blues», «Marble Stone Blues», «Coffin Blues» e incluso «Graveyard Bound Blues». Ida Cox estaba lejos de ser la primera persona que encontró una fuente de inspiración para sus canciones en la muerte y los entierros, temas centrales de la música religiosa, de las antiguas baladas e incluso de una gran cantidad de música popular del pasado siglo. Cox grabó «Graveyard Dream Blues» en junio de 1923 (no se sabe la fecha exacta), en el mismo momento en que Fiddlin' John Carson estaba grabando el primer disco de auténtica música *hillbilly* para Okeh, en Atlanta, «The Little Old Log Cabin in the Lane», una composición de 1870 sobre la inminencia de la muerte. Las canciones sobre la muerte fueron piezas centrales de la música *country* durante décadas, y este tema aparece abundantemente en el *country blues* de Blind Lemon Jefferson, Leroy Carr, Charley Patton, Robert Johnson y otros, aunque no de forma tan destacada como en la música de Ida Cox.

Otras canciones memorables de Ida Cox son «I've Got the Blues for Rampart Street», la primera letra que consta que celebre la música y la vida nocturna de Nueva Orleans, y «Wild Women Don't Have the Blues», un tema que debieron agradecer mucho las feministas de la época. «The Blues Ain't Nothin' Else But!» define hábilmente el género y «Hard, O Lawd» es una temprana versión de «Hard, Ain't It Hard», una canción *folk* rememorada posteriormente por Skip James, Roy Acuff y los Weavers, entre otros.

Sara Martin, nacida en Louisville, pertenecía a la generación de Rainey y Mamie Smith. Aunque no estaba dotada de una gran voz, su versatilidad y talento interpretativo la convertían en una cantante muy solicitada. Su primera grabación para Okeh, en 1922, se convirtió en un clásico, revivido por Bob Wills y el trompetista Clyde McCoy en los años treinta. Martin también grabó en discos versiones de temas derivados de la música *folk* de W. C. Handy, «Joe Turner Blues» y «Hesitation Blues», y de Tony Jackson, «Michigan Water Blues». La elección de sus acompañantes revelaba un gusto excelente. Fats Waller aparecía en dos de sus tres primeros discos, y el guitarrista de Louisville Sylvester Weaver viajó hasta Nueva York en 1923 para prestar un cierto sabor rural a varias de sus canciones y grabar varias apasionantes piezas instrumentales propias, concediéndole a Martin el honor de apadrinar al primer intérprete de *country blues* que grabó un disco. En 1924, Clifford Hayes y Earl McDonald le trajeron a una banda de jarra de Louisville para que tocara en sus discos e hiciera algunas grabaciones propias. Dejó de actuar después de 1928 para dedicarse a los trabajos en la iglesia. Ya antes, Martin había grabado algunas conmovedoras piezas de *gospel* en diferentes ocasiones, con Sylvester Weaver, la cantante, compositora y pianista ciega de la Iglesia de Dios en Cristo Arizona Dranes, y, en 1927, con su futuro marido, Hayes Withers.

El año 1923 llevó a Rainey, Cox y Bessie Smith a los estudios por primera vez, en lo que suponía al menos un cambio parcial con respecto al *blues* de variedades de Nueva York. Rainey y Cox surgieron de Chicago, concretamente del Monogram Theater, donde el supervisor de grabación de la Paramount Records, Mayo Williams, las oyó por primera vez y las animó a grabar. Su éxito aseguró que el centro de actividad de grabación de *blues* de la Paramount se mantuviera en Chicago, donde la compañía podía explotar las enormes reservas de talentos negros que pasaban por allí siguiendo el circuito de la T.O.B.A. o vivían en esa ciudad.

Aunque no tenía la clase de «Ma» Rainey o Bessie Smith, Ida Cox fue una cantante y compositora extremadamente efectiva que grabó unas cuantas piezas excelentes.





Un miembro de la famosa familia Thomas de Texas, Sippie Wallace, disfrutó de un considerable éxito en su segunda oportunidad, durante el resurgimiento del blues *de los años sesenta.*

Ese mismo año vio una enorme expansión de la actividad discográfica fuera de los confines de Nueva York. Aunque Victor, Columbia y Edison habían creado equipos de grabación para que viajaran por mar a América Central y del Sur desde 1904-1905, Nueva York permaneció prácticamente como el único lugar de grabación en los Estados Unidos hasta principios de los años veinte. Los más recordados de estos primeros viajes los hizo la compañía Okeh, a Atlanta y Chicago, en junio de 1923, en el momento en que Ida Cox estaba efectuando sus primeras grabaciones. A éstas se añadieron otras metrópolis del Sur y el Medioeste, ya que cualquier compañía que dispusiera de medios para hacerlo podía lanzarse a las carreteras para descubrir cantantes de *blues*, bandas de *hilbilly* y otros artistas con un atractivo popular regional. La base geográfica de grabación también permitió la primera aparición del denominado *country blues* en discos. En 1925-1926, intérpretes como Blind Blake, Blind Lemon Jefferson, Lonnie Johnson y Papa Charlie Jackson cantaban en discos acompañándose con su propia guitarra en un estilo *folk blues* cuyo atractivo rivalizó pronto con el de las damas de las variedades de Nueva York.

El término *country blues* es en cierto modo una denominación inadecuada, ya que se aplica a todo el *blues* que no es de variedades, ya sea rural, urbano o algo intermedio. Las mujeres todavía estaban representadas en cierta cantidad de discos a finales de la década de los veinte, aunque en menor número que antes. La primera cantante regional que disfrutó de un éxito fue Beulah «Sippie» Wallace, nacida en Texas, con su primer disco de dos caras, «Shirty George» y «Up the Country Blues», en 1923. Era miembro de una familia musical enormemente productiva que incluía a sus hermanos, el pianista Hersal Thomas y el compositor George Thomas. Una sobrina, Hociel Thomas, fue también una importante cantante de *blues* a mediados de los años veinte. La propia Wallace sobrevivió para convertirse en una destacada artista en los circuitos de festivales *folk* desde los años sesenta hasta su muerte, en 1986.

Victoria Spivey procedía de otra familia musical de Texas; sus hermanas Addie (Sweet Pease) y Elton también tuvieron carreras menores en el *blues*, en los años veinte y treinta, pero Victoria se convirtió en la estrella con su «Black Snake Blues», en 1926, grabado para Okeh mientras vivía en St. Louis. La canción también supuso una bendición para Blind Lemon Jefferson al año siguiente, cuando «That Black Snake Moan» se convirtió en su pieza más característica. «TB Blues», «Furniture Man Blues» (con Lonnie Johnson) y «Funny Feathers» la mantuvieron en el candelero y la ayudaron a permanecer casi constantemente activa hasta su muerte en 1976.

St. Louis fue un hogar para muchas cantantes de *blues* que se abrieron camino en el mercado después de Lonnie Johnson y Victoria Spivey. El comerciante Jesse Johnson organizó unos cuantos viajes a Chicago, Richmond, Indiana (sede de Gennett Records), y Grafton, Wisconsin (Paramount Records, después de 1929), para los músicos de *blues* con más talento de St. Louis, que tuvieron un lugar destacado en los catálogos después de 1926. El guitarrista y mandolinista Al Miller acompañó a su mujer Luella en un buen número de discos realizados para Vocalion entre 1926 y 1928; Mary Johnson estuvo casada con Lonnie Johnson entre 1925 y 1932, aunque no grabaron juntos. El mejor de sus pocos discos contiene extraordinaria poesía del *blues*, con el acompañamiento del áspero trombonista Ike Rodgers y el prestigioso pianista Henry Brown. Edith North Johnson (casada con Jesse Johnson) tocaba ella misma el piano en algunas de sus canciones; Roosevelt Sykes la sustituyó en otras. Su «Honey Dripper Blues» dio pie al nombre («The Honey Dripper») con el que Sykes fue más conocido en los años treinta. Alice Moore (Little Alice de St. Louis) fue quizá la mejor de las cantantes de *blues* de la ciudad. Su voz de soprano tan tensa como intensa otorgaba una fuerza especial a sus canciones, entre las que se incluían varias versiones de «Black and Evil Blues», una escalofriante manifestación de abnegación basada en el color de la piel. Igualmente compulsivo es «Broadway Street Woman Blues», un relato sobre el arresto y la condena de una prostituta. Ike Rodgers y Henry Brown colaboraron en

ROBERT JOHNSON
"THE LEGENDARY BLUES SINGER"



Para Jimi Hendrix, fue un maestro, reconocido públicamente, aunque nunca llegó a verlo en el escenario, porque cuando él nació, Robert Johnson ya había fallecido cuatro años antes. Este es también el caso de Johnny Winter, Bonnie Raitt, Taj Mahal, mientras que "bluesmen" tan conspicuos como Muddy Waters, Elmore James, Howlin' Wolf, Johnny Shincs sí tuvieron la oportunidad de verle en escena. En realidad, cuando un artista posee semejante preponderancia a través del tiempo e ejerce tanta influencia sobre las generaciones posteriores a su propio tiempo, significa que se ha instalado definitivamente en la leyenda.

La leyenda rodea la figura de Robert Johnson, incluso mucho mas allá de la música y del blues, ya que la memoria de su vida y de su muerte fluctúa entre los efluvios de las artes mágicas, del vodú y satanismos ancestrales. Ningún dato de su biografía ha podido comprobarse documentalmente e inclusive existen dudas sobre la fecha de su nacimiento, pese a que varios expertos lo han censado entre la comunidad afroamericana resistente a la religión de la población blanca, que con el pretexto de una recompensa en el más allá les mantenían (sobre todo en el Sur) bajo duras condiciones de segregación o de abierta esclavitud, aunque estuviera legalmente abolida. Entre aquellos negros sobrevivían muchísimos elementos de las ancestrales religiones africanas, a las cuales se sumaron fácilmente la magia negra y el vodú.

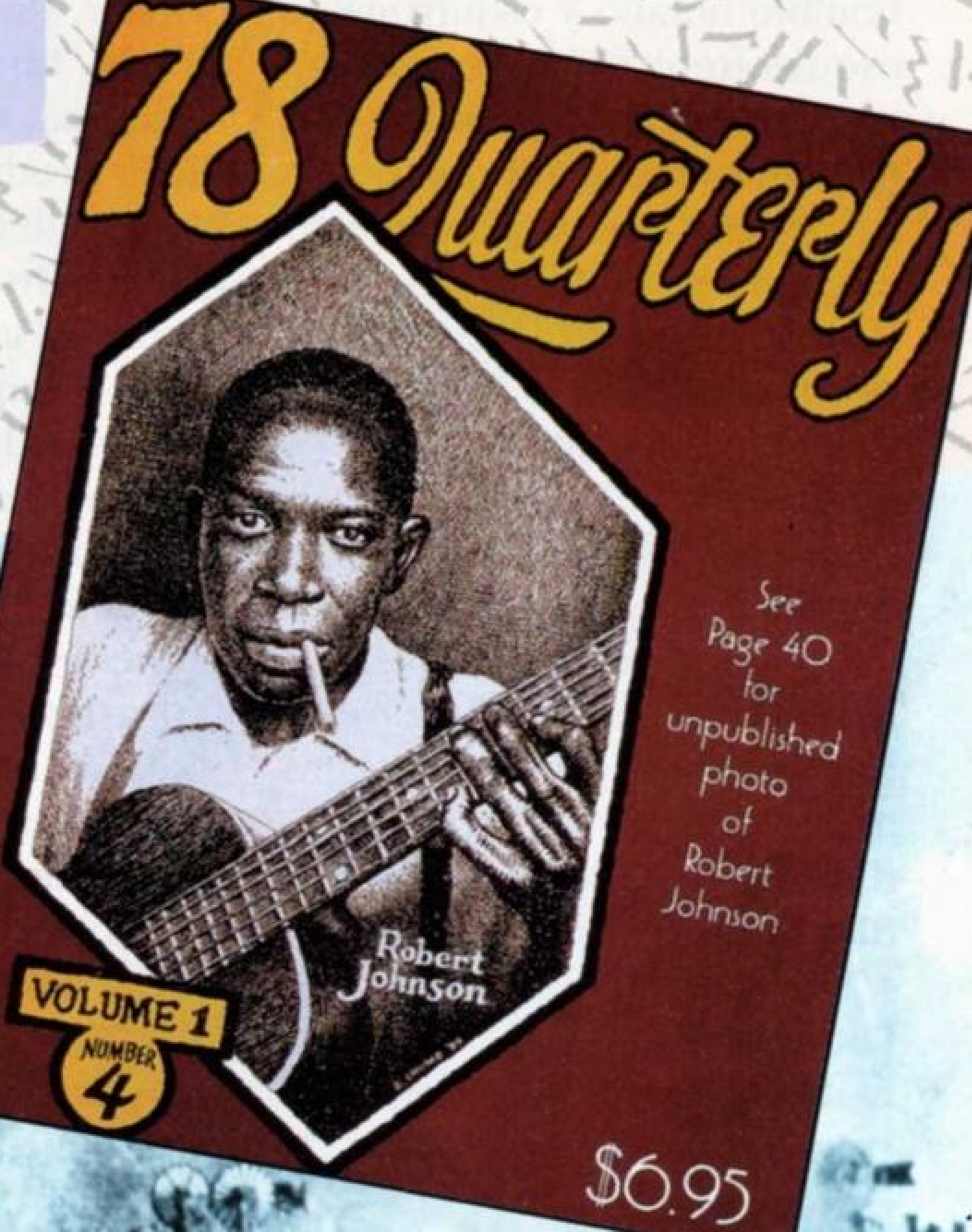
No existen pruebas de los vínculos de Robert Johnson con las artes ocultas de la magia negra, sin embargo, la mayor parte de los testigos coinciden en afirmar que sobre el escenario irradiaba un halo mágico que cautivaba al público. Y ciertamente, toda clase de públicos, ya que actuaba continuamente en los espectáculos más dispares.

LA GUITARRA MÁGICA DEL ENDEMONIADO ROBERT JOHNSON

A principios de los años treinta, Robert Johnson solía trabajar al lado de Son House, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson y otras figuras de esta talla, siempre por los estados del Sur, en su Mississippi natal y en Luisiana, Arkansas y Texas. Precisamente en Texas grabó sus primeros discos, entre 1936 y 1937. Entre sus primeros títulos, la canción "Terraplene Blues" (que figura en este disco) fue la que tuvo mayor difusión y, en los años sesenta la grabó el popular Captain Beefheart con un gran éxito. También son muy representativas de su estilo y figura las antológicas "Crossroads" grabada en la década de los sesenta por la banda Cream, y "Love In Vain" que posteriormente se convertiría en un "hit" de The Rolling Stones. Los dos temas originales figuran también en el sumario de este disco.

Otros temas tan legendarios como el mismo Robert Johnson se encuentran también presentes en este disco, "Sweet Home Chicago", "Kindhearted Woman Blues", "I'm A Steady Rollin' Man" y el alusivo "Mc And The Devil Blues" que algunos críticos asocian a la leyenda satánica que lo acompañó cuando vivía y que se añadió a su recuerdo después de su desaparición, ocurrida en extrañas circunstancias en el mes de agosto de 1938.

En síntesis, se trata de un compendio antológico con un gran poder de convicción y del que quizás todavía puedan emerger los misteriosos efluvios mágicos de su legendario creador.



LA GRAN LEYENDA

Lerroy Carr fue uno de los grandes inspiradores en la obra de Robert Johnson

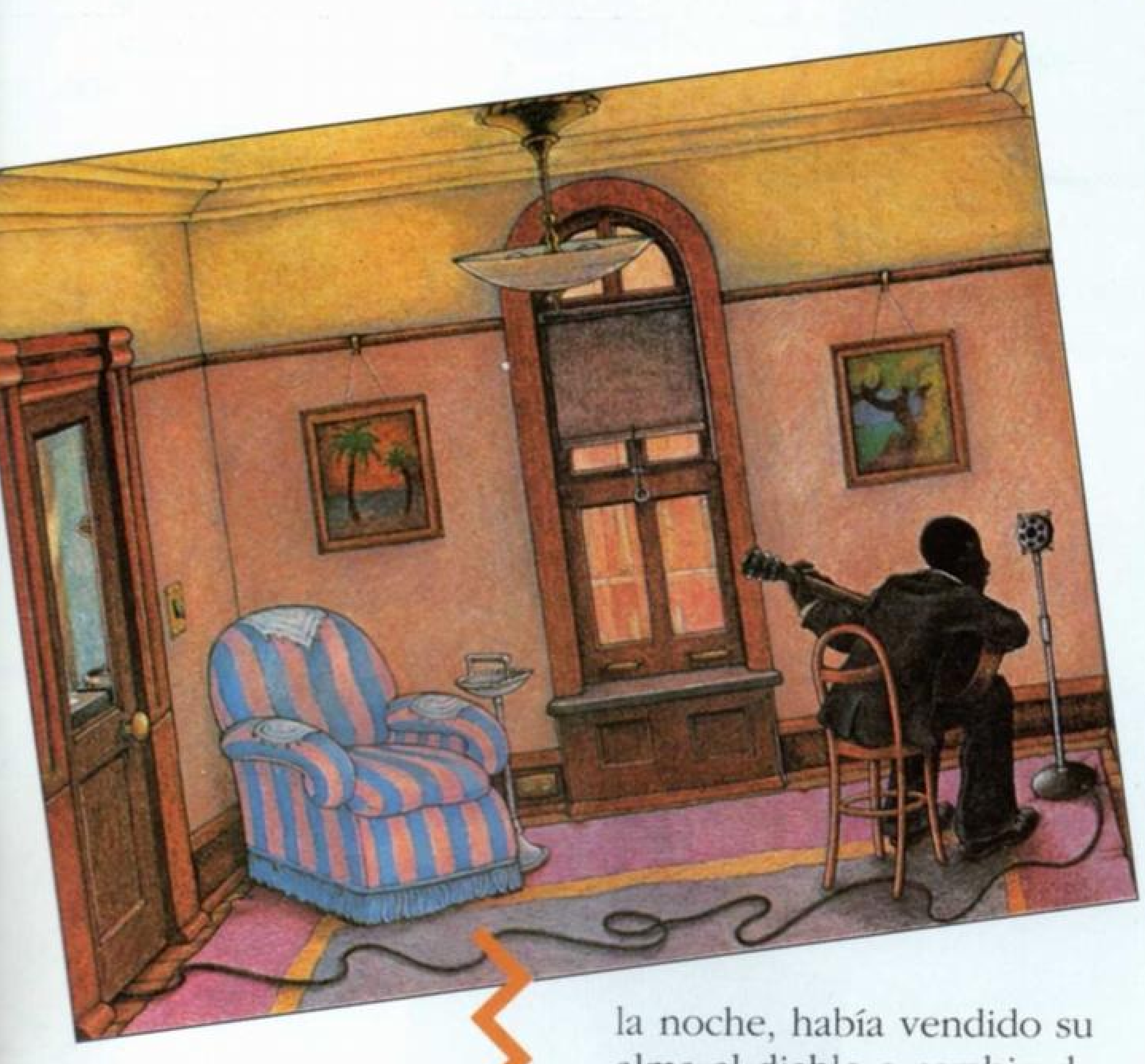
Constantemente citado como el más grande, el más expresivo y conmovedor poeta del blues, su figura siempre ha estado rodeada de misterio. Llevaba una vida errática y era un hombre huraño y esquivo, algo esquizofrénico, bebía mucho y se mostraba muy tímido con todo el mundo, aunque con las mujeres su comportamiento era muy distinto.
Parecía inseguro y atrapado por muchas dudas morales. Johnson era delgado y guapo, de altura media, bellas manos con finos y largos dedos, como se puede apreciar en las poquísimas fotografías que de él se conservan. Se casó dos veces; su primera mujer murió a los 15 años de edad durante un parto en el que dio a luz a un niño muerto, y la segunda fue Esther Lockwood, que aportó al matrimonio a su hijo Robert "Junior" Lockwood, otro conocido bluesman.

Robert Johnson ha ejercido una gran influencia como compositor, cantante y guitarrista. Él puso las bases de rhythm & blues. Dominaba el falsete y el uso del "bottleneck" en su guitarra acústica y era muy sofisticado tocando. Su guitarra prácticamente hablaba. Tenía una gran facilidad para sobresalir, fruto, según la leyenda, de su pacto con el diablo. En sus versos satánicos habla del alcohol, de las mujeres, de temores varios y pesadillas. Su música resultaba aterradora por su intensidad, tanto que helaba la sangre en las venas. Elmore James, Muddy Waters, Hound Dog Taylor, Alexis Korner, Ry Cooder, Rolling Stones, Taj Mahal, Hot Tuna, Cream, Blues Brothers, Steve Miller, Flamin' Groovies, Johnny Winter, Gun Club, George Thorogood o en España Mermelada, Tonky Blues Band, Algeciras Blues Express y Harmonica Coixa Blues Band son sólo algunos músicos que han registrado sus canciones.

Aunque existen discrepancias sobre la fecha de su nacimiento, Robert Johnson vio la luz hacia 1912 en Hazlehurst (Mississippi). Su padre era Charles Dodds, pero como su madre ya vivía con Noah Johnson cuando él nació, adoptó el apellido de éste último. Su madre se trasladó con él en 1920 a una plantación en el norte del Delta, donde creció con su nuevo padre Robert Saunders. Muy pronto abandonó su hogar para trabajar en los "juke-joints" junto a San House, quien le enseñó a tocar la armónica y la técnica del "bottleneck". Otros dos músicos, con los que tocó habitualmente y que ejercieron una notable influencia sobre él, fueron los inseparables Willie Brown y Lonnie Johnson. Ambos le aconsejaron que se dedicara única y exclusivamente a la armónica, ya que como guitarrista y cantante era una nulidad. La ambición de Johnson era

superarlos y hacer que se tragaran sus palabras, por lo que después de la enésima regañina desapareció y durante algunos meses nadie conoció su paradero. Sus amigos, acostumbrados a sus continuas idas y venidas, restaron importancia a su momentánea desaparición. Cuando un día regresó al lugar en que se reunían y actuaban, pidió a Willie y Lonnie que le permitieran subir al escenario para tocar la guitarra y cantar. Accedieron a regañadientes, pero con la condición de que tocara una sola canción. Robert comenzó y todo el mundo se quedó atónito. Era imposible que alguien a quien consideraban una nulidad hubiera sufrido semejante transformación. Aquello era la bomba y Johnson explicó tranquilamente que en un cruce de caminos, a las 12 de

EXPLICÓ TRANQUILAMENTE QUE EN UN CRUCE DE CAMINOS, A LAS 12 DE LA NOCHE, HABÍA VENDIDO SU ALMA AL DIABLO A CAMBIO DE QUE LE CONVIRTIERA EN EL MEJOR GUITARRISTA QUE JAMÁS SE HAYA ESCUCHADO.



Robert Johnson, no se sabe si por timidez o por cuestiones de resonancia, realizó sus dos primeras grabaciones, en una habitación de un hotel de San Antonio (escena que reproduce este dibujo) en un edificio de oficinas de Dallas, tocando en una esquina y de cara a la pared.

la noche, había vendido su alma al diablo a cambio de que le convirtiera en el mejor guitarrista que jamás se hubiera escuchado.

Después de tocar por todo el sur, fue descubierto por Ernie Oertle, quien le presentó a Don Law, de American Record

MI COMENTARIO

CANTAR AL AMOR, A LAS MUJERES, A LA INFELICIDAD, A LA AMISTAD, A LA INCESANTE HUIDA HACIA UN PERDIDO E ILOCALIZABLE PARAJE EN EL QUE LOGRAR LA DICHA SON LOS TEMAS HABITUALES DE CUALQUIER BLUESMAN.

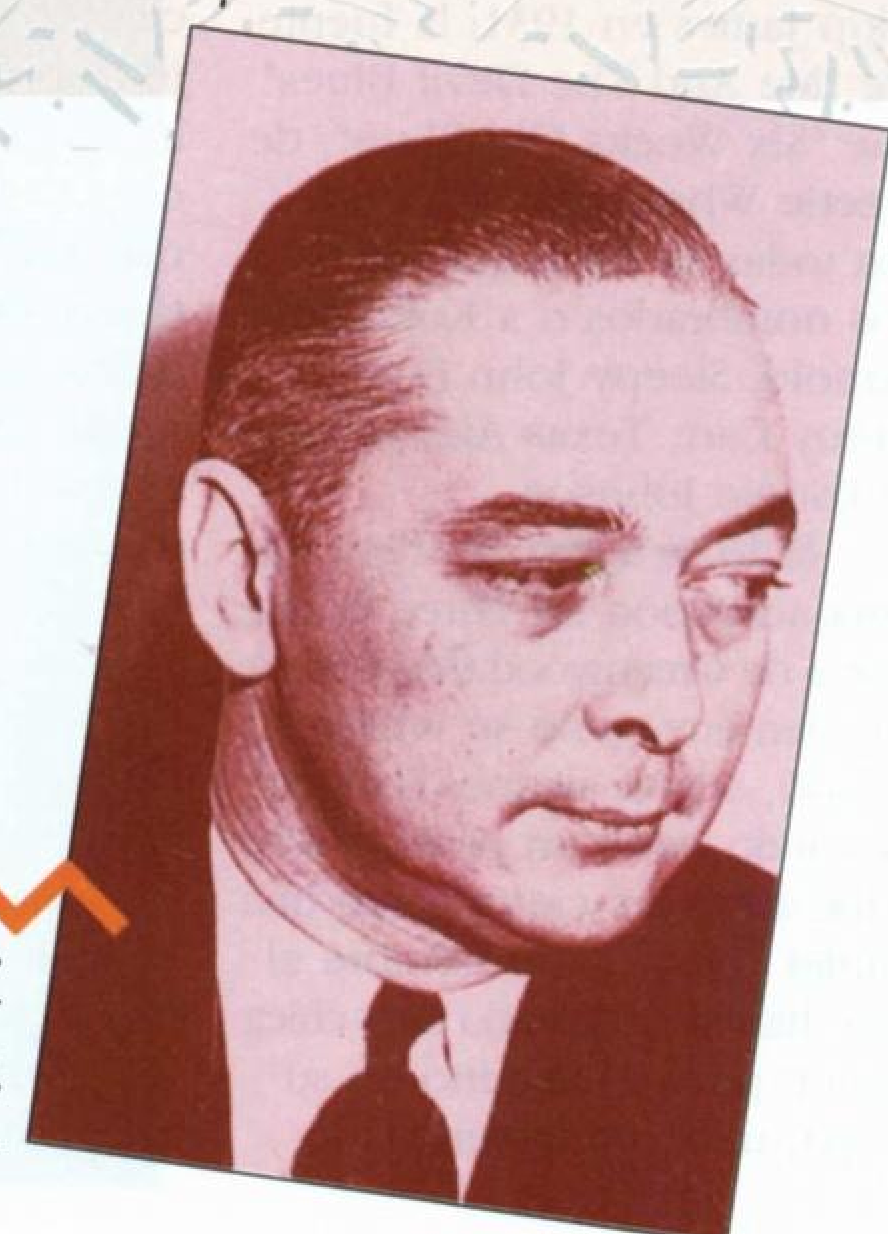
A TODO ELLO CANTÓ ROBERT JOHNSON CON UNA FORMA Y UN FONDO ANGUSTIOSOS, INTENCIONADAMENTE MELANCÓLICOS, SIENDO CADA BLUES COMO UNA ASEVERACIÓN DE QUE EN VIDA NO SE PUEDE LOGRAR EL EQUILIBRIO SENTIMENTAL, AL QUE ACOSAN LA MISERIA Y LA PERSECUCIÓN DE LA JUSTICIA.

SE DECÍA QUE ESTABA EN CONTACTO CON LAS FUERZAS DEL MAL, SE RUMOREABA QUE TENÍA ALGO DE MAGO O DE BRUJO, Y TAL VEZ HUBIERA ALGO DE CIERTO PORQUE EN SUS CANCIONES PARECE QUE ALGUNA MANO OCULTA LE AYUDABA A PULSAR LAS CUERDAS DE SU GUITARRA DE ESA MANERA ÚNICA Y MAGISTRAL.

ESE "OTRO" AL QUE ALUDÍA KEITH RICHARD TAL VEZ VIVIERA ENTRE LOS DEDOS DEL AUTOR, HACIENDO EL PIZZICATTO CASI SIMULTÁNEAMENTE NOTAS AGUDAS Y GRAVES, ACENTUANDO LA SENSACIÓN DE MAGIA CUANDO COLOCABA EL CUELLO DE BOTELLA (BOTTLENECK) PARA CONSEGUIR UNA EMOCIÓN AÚN MAYOR.

EN VERDAD QUE JOHNSON FUE TODO UN DIABLO DEL BLUES, CON TODO LO QUE DE ÁNGEL Y DE MISTERIO ENCIERRA ESA DENOSTADA FIGURA.

CARLOS TENA

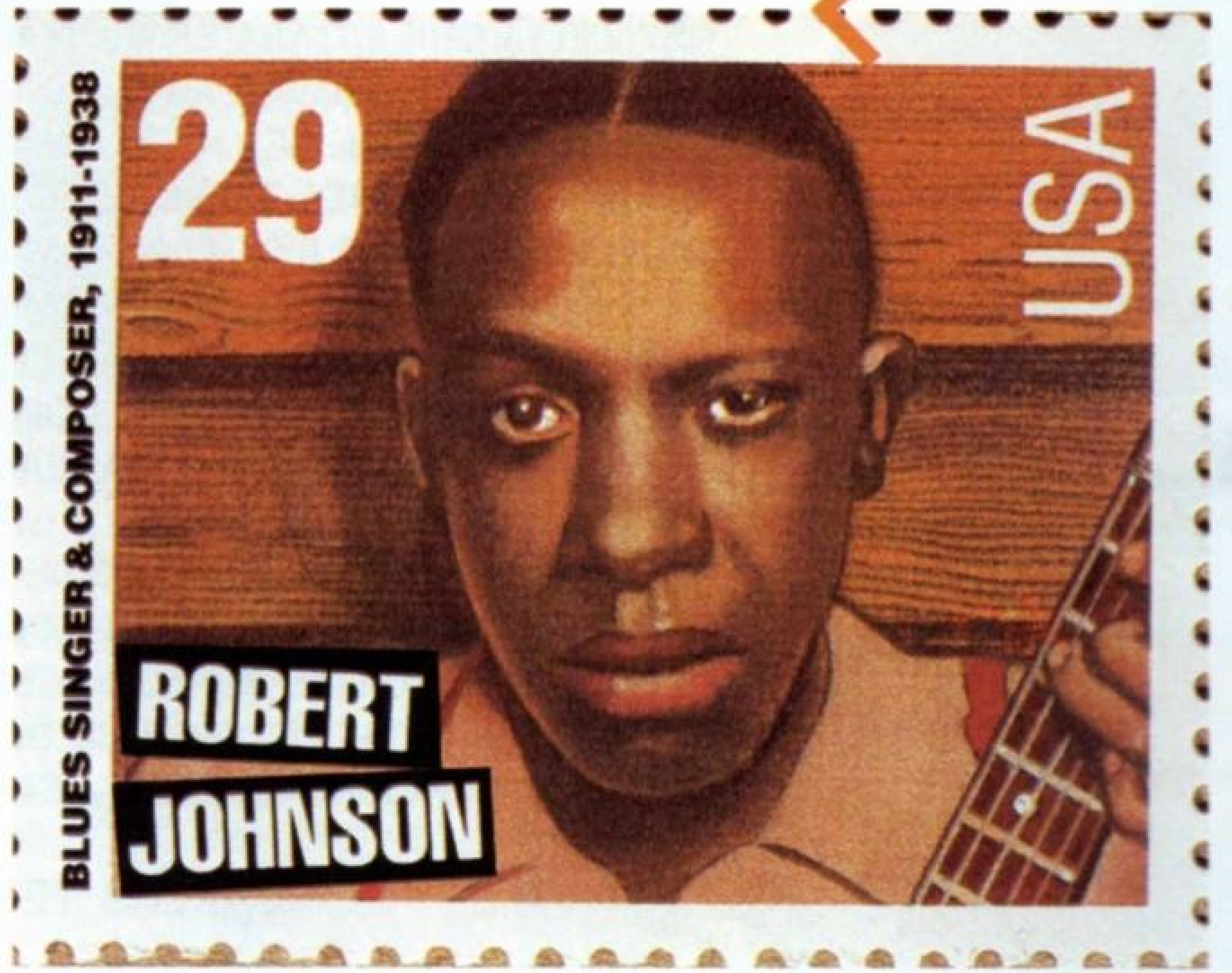


Don Law fue el encargado de realizar las,geniales y únicas, dos grabaciones que hizo Robert Johnson.

instó a grabar inmediatamente. Las dos sesiones en las que participó Johnson se realizaron los días 23, 26 y 27 de noviembre de 1936 en una habitación del Hotel Gunter, en San Antonio (Texas), y los días 19 y 20 de junio de 1937 en un edificio de oficinas de Dallas (Texas). Allí grabó Robert sus 29 míticas canciones, algunas de ellas varias veces. En todos esos temas quedaron reflejados todas las influencias de Robert: "Walking blues" era de Son House; "If I Had Possession Over Judgement Day" era una transformación del "Rollin' And Tumblin'" que Hambone Willie Newborn había escrito e interpretado en 1929; "Crossroads Blues" y "From Four Till Late" estaban inspiradas, respectivamente, en "Down The Dirt Road Blues" y "Tom RushenBlues", que Charley Patton cantaba en 1929; "32-20 Blues" y "Hellhound On My Trail" se parecían a "22-20 Blues" y "Devil Got My Woman", que había cantado Skip James en 1931; la fuente de "Me And The Devil Blues" fue "Six Weeks Old Blues", de Peetie Wheatstraw en 1931. En todas se hacía referencia a los nombrados o a Kokomo Arnold, Sleepy John Estes, Leroy Carr, Texas Alexander o Lonnie Johnson.

El 16 de agosto de 1938, tras una actuación en Three Forks, cerca de Greenwood (Mississippi), alguien envenenó su whisky y murió, según algunos testigos, ladrando como un perro. No se sabe a ciencia cierta si fue una mujer celosa o un hombre al que habría arrebatado a su chica quien puso el veneno en su copa, ni si fue envenenado con estricnina o con naftalina. Hasta sobre su tumba existen dudas: según unos, sus restos mortales reposan en Morgan City, cerca de Three Forks, mientras que otros mantienen que descansan en Quito, también en Mississippi. En lo que sí coinciden es en que ambas lápidas carecen de inscripción indentificativa.

En 1961 se produjo la primera reedición de sus canciones y se vendieron 20.000 copias.



Sello de Estados Unidos perteneciente a la serie dedicada a los maestros del blues.

En 1970 y 1985 volvieron a publicarse, pero fue en 1990 cuando el fenómeno Robert Johnson se convirtió en algo inesperado. A raíz de la edición del CD "Complete Recordings" con sus 29 canciones, 12 tomas alternativas y un cuidado librito, se vendieron más de medio millón de copias en pocos meses. Su disco más famoso en vida había sido "Terraplane Blues", que había vendido 4.000 ejemplares. Cuarenta y tantos años después de su muerte, medio mundo ya le conoce y el fenómeno puede seguir creciendo, ya que varias productoras cinematográficas están interesadas en llevar su vida a la pantalla.

Discografía

The Complete Recordings
((Columbia/Legacy)

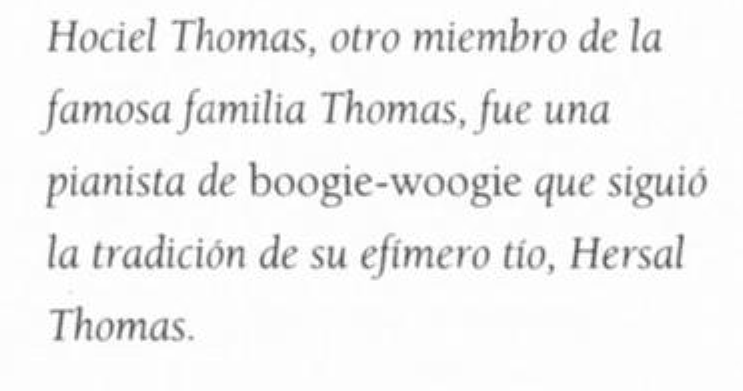
Los cuarenta y un temas que Robert Johnson grabó en Dallas y San Antonio en 1936-1937 (todas las grabaciones que hizo, de las que se tengan noticias, recogidas por Columbia en dos discos) nos dejan atónitos al ofrecernos una visión del Taj Mahal flotando sobre una nube púrpura.Su tenor y falsete nos hablan de las complejas emociones que este perspicaz músico de blues ha situado en el Sur infame; lo mismo ocurre con el sonido de su guitarra, que combina con increíble frecuencia el tema principal y los acordes.
Las letras temáticas de Johnson (que además demuestran su desasosiego, su fatalismo y su desafío) presentan imágenes imponentes. Doce grabaciones alternativas, tan espléndidas como las originales.
En cierta forma, la música se beneficia con la restauración digital y el trabajo de un tal Frank Abbey, ingeniero de sonido.
Un comentario al margen:
el valor del folleto de cuarenta y dos páginas que viene con el disco es bastante discutible.

algunos de sus mejores discos; otros *bluesmen* de St. Louis, como Peetie Wheatstraw, Jimmy Gordon y Lonnie Johnson, también participaron en las grabaciones de Moore.

Alice Moore y sus contemporáneas de St. Louis podrían haber gozado de mayor significación si hubieran tenido una lista de discos más amplia o hubiesen hecho giras como «Ma» Rainey y Bessie Smith, dejando tras de sí una historia más densa sobre sus vidas y carreras. De cualquier manera, se conserva muy poca información sobre ellas, y si no fuera por las grabaciones, se habrían olvidado incluso sus nombres. Esto mismo sucedió con otras figuras del *blues*, masculinas y femeninas, de todo el Sur. Muchos eran aficionados o semiprofesionales que dejaron poca huella más allá de un casual encuentro con los micrófonos de grabación.

Aunque Nueva York se mantuvo como el centro principal de grabación en los años veinte y treinta, no fue el único sitio en que se grabaron discos. Las compañías fonográficas regionales tuvieron permiso para utilizar las patentes de Edison en la última década del siglo





Hociel Thomas, otro miembro de la famosa familia Thomas, fue una pianista de boogie-woogie *que siguió la tradición de su efímero tío, Hersal Thomas.*



Addie (Sweet Pease) Spivey, que también grabó con el nombre de Hannah Mae, aparecía normalmente acompañada de pianistas de jazz inclinados hacia el blues. *En esta fotografía parece más una estrella de cine que una artista de* blues.

XIX. Edison también grabó una ópera cantonesa con emigrantes chinos de San Francisco en 1902, y Columbia llevó un equipo móvil a Chicago en 1915 para grabar música polaca. El primer viaje al Sur debió efectuarse hacia el momento en que Okeh hizo la primera de sus muchas excursiones a Atlanta, en junio de 1923, para grabar a músicos locales que entonces gozaban de resonancia nacional gracias a que se escuchaban en la emisora WSB, cuya poderosa señal ya llegaba a una enorme porción del globo después de que empezara a emitir en marzo de 1922. Okeh grabó bandas de baile locales, espirituales del Morehouse College Quartet, melodías *hilbilly* de Fiddlin' John Carson, y temas de las cantantes de *blues* Fannie Goosby y Lucille Bogan. Pronto llamaron a ambas a Nueva York para que volvieran a grabar más temas, aunque sus piezas causaron poco impacto en aquel entonces, sobre todo porque Okeh ya tenía un floreciente catálogo de cantantes de *blues* que competían por la atención del público.

Lucille Bogan se convirtió en un interesante personaje. Vivía en Birmingham, Alabama, donde, como recordaba el pianista Big Chief Ellis, tuvo fuertes lazos con el mundo negro del hampa de la ciudad. A continuación apareció en los estudios de la Paramount en Chicago, en

1927, y grabó de nuevo en la misma ciudad para Brunswick entre 1928 y 1930. En marzo de ese año, grabó «Alley Boogie» con el pianista Charley Avery, canción que se convirtió en un pequeño éxito y sigue siendo digna de mención por ser una de las piezas posteriores a la muerte de Clarence «Pine Top» Smith, en 1929, que asociaron el nombre *boogie-woogie* con el estilo pianístico del *blues*. Bogan también grabó una poco sentimental canción sobre las dificultades económicas de la prostitución durante la Depresión. Por alguna razón, se tituló «They Ain't Walking No More» en su sesión de grabación en marzo de 1930, y se volvió a grabar en diciembre, en esta ocasión correctamente titulada como «Tricks* Ain't Walking No More».

Esta última volvió a editarse en 1932, junto con «Alley Boogie», en sellos más baratos que intentaban vender sus discos en tiendas de mala muerte. Estas reediciones acreditaban a Bogan como Bessie Jackson y funcionaron lo bastante bien como para garantizarle grabar muchos más títulos con este nuevo nombre entre 1933 y 1935. La postura de «mujer dura» que adoptaba en estas canciones no era nueva Bessie Smith, «Ma» Rainey y Victoria Spivey habían hecho

* *Trick*: cliente de una prostituta. [T.]



Un anuncio de Okeh para el «Furniture Man Blues» de Spivey y Johnson.

La carrera discográfica de Victoria Spivey comenzó cuando tenía unos dieciséis años con su primer tema, «Black Snake Blues», que se convirtió rápidamente en un clásico del blues. *Hizo numerosas grabaciones y la acompañaron gigantes musicales de la talla de Lonnie Johnson, King Oliver, Louis Armstrong y Henry «Red» Allen. Volvió a disfrutar de la fama durante el resurgimiento del* blues *en los años sesenta.*



Lucille Bogan, cuya carrera discográfica se extendió de 1923 a 1935, fue una de las mayores artistas de blues *de todos los tiempos. Una cantante provocativa y una compositora de extraordinario talento, normalmente formaba equipo con Walter Roland al piano. Bogan se trasladó a Los Ángeles a mediados de los años treinta y murió atropellada por un automóvil cuando sólo llevaba una semana en la ciudad. Después de 1935, no se volvió a saber nada de Walter Roland.*

canciones en los años veinte que celebraban el asesinato, las drogas, la prostitución y otras actividades «antisociales» como elementos de poder e independencia en la vida de, al menos, algunas mujeres. Rainey, como ya hemos señalado, añadió a esta lista el lesbianismo; y también Lucille Bogan con «Women Don't Need a Man» en 1927 y «B. D. [esto es, *bull dyke**] Woman's Blues» en 1955. También hizo versiones, naturalmente expurgadas, de los clásicos eróticos «Sweet Petunia», en 1927, y «Shave 'Em Dry», en 1935. El pianista de Cincinnati Jesse James grabó una versión relativamente íntegra de la primera en 1936, que apareció con seudónimo en un disco prensado clandestinamente en los años cincuenta. La propia Bogan grabó una versión completa sin censurar de «Shave 'Em Dry» que también se prensó anónimamente y sigue siendo algo único entre los temas de *blues* grabados por su celebración de la sexualidad desinhibida y su potencial para seguir sorprendiendo —si no escandalizando— a las veteranas de la revolución sexual de los años noventa.

Los discos de «Bessie Jackson» resultaban realzados por la labor pianística de otro nativo de Birmingham, Walter Roland, cuyo acompañamiento parco y ondulante se adecuaba perfectamente a los caprichos de Bogan. Su trabajo juntos supone la última aparición de una gran intérprete de *blues* femenina al estilo de las cantantes con una gran voz de los años veinte como «Ma» Rainey y Bessie Smith. Lucille Bogan fue una excelente cantante de *blues* compulsivos, y su obra merece escucharse más ampliamente en nuestro tiempo.

Hacia finales de los años veinte, los cantantes de *blues* masculinos que se acompañaban a sí mismos con la guitarra o el piano habían llegado a dominar el mercado discográfico del *blues*. Cobraban poco por grabar, sobre todo porque muchos lo hacían en efectivo, en lugar de firmar contratos con derechos de autor. Nombres como Alberta Brown (Nueva Orleans), Bertha Ross (Birmingham) y Cleo Gibson (Atlanta) revelan increíbles voces femeninas en un puñado de oscuras grabaciones, pero demuestran ser la excepción a la regla. Dos cantantes de Dallas disfrutaron de breves carreras discográficas a finales de los años veinte. Lillian Glinn grabó dos populares melodías, «Doggin' Me Blues» y «Brown Skin Blues», en un disco de dos caras de Columbia (14275-D) cuando la compañía hizo la primera de sus varias visitas anuales a Dallas en 1927. El segundo título, con el estribillo «A brown skin man's all right with me» («Me gustan los hombres con la piel morena») fue una de las demasiado pocas canciones que *celebraron* la negritud durante esta época. La voz de contralto lastimera y profunda de Bessie Tucker imitaba el estilo de los *hollers* de los campos de algodón a la manera de Blind Lemon Jefferson y Texas Alexander. La pocas grabaciones que efectuó en 1928-1929 contienen algunas canciones excelentes, entre las que se incluye una asombrosa versión de una canción infantil, «Ride and Shine on the Dummy Line». En «The Dummy», intentaba colarse en el tren sin pagar el billete y el revisor *«took me by the hand and led me to the door, he beat me 'cross the head with a two-by-four»* («Me cogió de la mano y me condujo hasta la puerta, me golpeó en la cabeza con una vara».). «Key to Bushes» es un desafiante *blues* carcelario en la mejor tradición de Texas:

Captain got a big horse-pistol *And he thinks he's bad* *I'm gonna take it this mornin'* *If he makes me mad*	El capitán tiene una gran pistola Y cree que es un chico malo Voy a quitársela esta mañana Como me saque de quicio.

Al igual que Lucille Bogan en Birmingham, Tucker tenía fama de ser una mujer dura en el mundo del hampa de Dallas, una imagen reñida con la de una fotografía publicitaria que se conserva de los años veinte que muestra a una joven delgada con rasgos delicados y una agradable sonrisa.

Junto con *bluesmen* como Tampa Red y Big Bill Broonzy, Memphis Minnie fue una de



* Lesbiana marimacho. [T.]




Altaya